

**СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЖЕНСКОГО ТЕКСТА
В ПОВЕСТИ АНТОНИИ С. БАЙЕТТ
«ДЖИНН В БУТЫЛКЕ ИЗ СТЕКЛА “СОЛОВЬИНЫЙ ГЛАЗ”»**

Вопросы о том, что такое женская литература, что такое женское письмо и женский текст, относятся к наиболее обсуждаемым. При этом бесспорных ответов на эти вопросы пока нет. Существующие универсальные концепции определяют женское письмо как такое, которое сопротивляется стереотипам мужского письма, обыгрывает их, снимает и смещает. В этом случае оказывается не ясным, чем отличается женский текст от любого эстетически ценного текста, который ведь в той мере и ценен, в какой обыгрывает и снимает стереотипы.

Подобные вопросы было бы полезно решать в масштабе отдельных произведений, говорить не о том, что такое женский текст вообще, а о том, что делает данный конкретный текст женским, а не мужским? Почему мы читаем его как женский? Предполагаю, что восприятие текста в том или ином качестве определяется тем, как в произведении создается «образ мужского» и «образ женского».

«Джинн» представляет собой аукториальное повествование, присутствие повествователя ощутимо, он дает метаповествовательный комментарий, однако почти ничего о себе не сообщает. Пол у повествователя появляется только в русском переводе («как я уже сказала...»). Тем не менее остается несомненное ощущение того, что это женский текст. Следовательно, в произведении есть нечто такое, что сигнализирует о его женской природе.

Повесть построена путем инкорпорирования многих историй в основную. В повести много такого, что прямо к основной сюжетной линии не относится. Это научные доклады Джиллиан и ее приятеля турецкого профессора Орхана Рифата на конференции в Анкаре, рассказ гида, похожего на Старого Морехода, в Музее Анатолийских цивилизаций, джинн рассказывает Джиллиан о прежних своих хозяйках, а Джиллиан ему о своей учебе в школе для девочек и о том, как она была подружкой невесты. Поездки Джиллиан с друзьями в Измир, Эфес и Стамбул сопровождаются увлекательными филологическими разговорами, чтением стихов и рассказыванием историй. «Излишними» с точки зрения сюжета являются подробные описания Айя-Софии и стамбульского рынка, купания Джиллиан в бассейне отеля «Пери Палас» и того, как она развлекалась, переключая телеканалы. В конце повести приводится еще один доклад Джиллиан на конференции в Торонто.

Обоснования такой способ ведения рассказа, в общем, не требует, но оно дается в первом докладе Джиллиан, посвященном терпеливой Гризельде из «Кентерберийских рассказов». Отметив, что из рассказа выпадает большой отрезок времени, на протяжении которого выросли дети Гри-

зельды, отнятые у нее маркграфом Вальтером. Джиллиан говорит о том, что у Гризельды и у героинь, подобных ей, «большую часть жизни отняли во имя построения сюжета, превратили их существование в серую беспредметность вынужденной бездеятельности». Так Джиллиан отождествляет позиции героя и автора, маркграф Вальтер оказывается создателем сюжета Гризельды. То есть литература жертвует жизнью женщины во имя сюжета. Сюжет противопоставляется женской судьбе. Соответственно он, конечно, маркируется как нечто «мужское», как выражение мужского взгляда (что явно основано на передержке: Лев Толстой ведь тоже оставляет Левина или Стиву без внимания ради Анны).

Сюжету, стремящемуся к завершению, к логическому и эмоциональному исчерпанию темы, противопоставляется *повествование*, петляющее в деталях, мелочах и подробностях. Джинн, выслушав рассказ Джиллиан, замечает, что ее истории странные, мимолетные, иссякающие сами собой, бесформенные. Джиллиан, правда, отвечает, что так принято в ее культуре, «вернее, было принято», но в контексте книги *повествование* маркируется как женский способ рассказа. Аналогом повествования становится в восприятии Джиллиан теннисный матч. Для Джиллиан не важно, что игра выявляет победителя, она оценивает игру с точки зрения эстетической и эротической привлекательности ее участников-мужчин. В этом случае, чем более равны силы участников и чем дольше длится матч, тем лучше. Ясно, что ни один теннисист с этим не согласится.

Не только построение сюжета, но и его анализ может маркироваться как мужской. Орхан Рифат в своем докладе о женщинах в «1001 ночи» дает логический и, в сущности, психоаналитический разбор сказки о Камар-аз-Замане и царевне Будур. Они пытались избежать своей судьбы, но покоряются неизбежному. Проводниками воли судьбы выступают джинны: Маймуна, живущая в резервуаре для воды, огненный Дахнаш и страшный земляной джинн с чудовищно длинным половым членом. «Эти существа, — говорит Орхан, — словно наши сны, наблюдают за нами и направляют наши жизни, привнося в них свойственную им энергию, в то время как мы пассивно, бессознательно всего лишь разыгрываем то, что нравится им». Иначе говоря, в интерпретации Орхана джинны становятся образами нашего бессознательного. Характерно, что когда Орхан доходит до этого места, Джиллиан теряет интерес и перестает слушать.

Ее не интересует, как устроена вещь. Она не может внятно объяснить джинну принцип работы телевизора, зато джинн с удовольствием разбирается в нем самостоятельно. Джиллиан придает своим отношениям с вещами характер эротического скольжения по поверхности. Она с восторгом наблюдает, как, подрагивая, выползает из факса листок бумаги с письмом от ее мужа, в котором он сообщает о своем разрыве с нею. Выползающая лента едва ли не должна вызывать ассоциацию с библейско-мильтоновским змеем.

Джиллиан не хочет выходить за пределы поверхности, проникать в суть именно потому, что знает, что суть и основа эта безрадостна. Во время

доклада ее посещает видение Гермiony-Гризельды — унылой страшной старухи с пустым бесполезным чревом, затем в том же обличье — видение Девы Марии, семантически уравниена им мечеть Айя-София с находящейся в ней колонной с дырой, исполняющей женские желания. Все это — образы женской судьбы, которой Джиллиан хочет избежать. От них Джиллиан прячется в сказочном гроте, в пещере Аладдина, среди драгоценностей и волшебных историй. История должна не завершаться, но длиться, быть не сюжетом, а повествованием. Повествование, в противоположность сюжету, осмысливается в книге Байетт как женская стратегия. Это стратегия избегания и уклонения, стратегия Шехерезады, выкупающей повествованием свою жизнь и поэтому останавливающейся каждый раз на самом интересном месте.

В таком «уклоняющемся» рассказе способом сцепления тем оказывается не логика, причинно-следственная связь или хронология, а выявляемое в них внутреннее тождество. Так строит Джиллиан свой доклад в Анкаре, взаимно уподобляя героинь и героев разных историй. Так вообще устроено ее мышление, находящее повсюду аналогии, устанавливающее семантическое тождество между ними (например, между Гризельдой, Гермией из «Зимней сказки», Девой Марией и мечетью Айя-София). Она выстраивает параллельные ряды без попытки их логически завершить. Так, ключом к самым разнородным явлениям оказывается выражение из «Потерянного Рая» *floating redundant*.

Той же стратегии уклонения следует и речь повествователя, которую мы, вследствие этого, тоже ощущаем как женскую. Она уподобляет, сближает, отождествляет или подсказывает отождествление людей, вещей, ситуаций. Оппозиция мужское — женское отождествляется с оппозицией огонь — вода и Азия — Европа. Джинн уподоблен Орхану, Старому Мореходу, Мехмету Завоевателю, Сулейману Великолепному, царю Соломону, библейскому и мильтоновскому змею. Джиллиан — Гризельде, Суламифи, царице Савской, джиннии из сказки о Камар-аз-Замане и царевне Будур. Орхан дарит Джиллиан кукол для турецкого театра теней, и среди них фигуру женщины, бывшей возлюбленной дракона. Общим принципом повествования становится *параллелизм*. Параллелизм как тип образа сформировался в древнейшую эпоху истории поэтики — в эпоху синкретизма, одновременно с возникновением циклического сюжета. Ю. М. Лотман писал, что особенностью, связанной с циклическостью, «является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с устойчивыми признаками типологической организации. Это означает, что такие циклы, как сутки, год, циклическая цепь умираний и рождений человека или бога, рассматриваются как взаимно гомеоморфные. Поэтому, хотя ночь, зима, смерть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры... Они — одно и то же» («Происхождение сюжета в типологическом освещении»). В основе параллелизма лежит представление о тождестве мира и человека, представление о целокупности, о полноте бытия. Первобытный человек воспринимает мир не рационально, а интуи-

тивно-целостно. Такое же восприятие действительности нередко приписывают женскому сознанию теоретики феминизма. Мне же кажется ясным, что ни синкретизм как принцип мышления, ни основанный на этом принципе параллелизм как тип образа не могут иметь ни женской, ни мужской природы. Но в художественной системе, в том числе в художественной системе произведения, тому или иному элементу может приписываться та или иная семантика. Текст может изнутри кодироваться как женский. В повести Байетт за параллелизмом закрепляется семантика быть выражением женского мышления. Соответственно, речь повествователя, подчиненная тем же принципам, что речь героини, маркируется как женская и автор выступает в маске женщины. При этом назначением произведения является, напротив, преодоление всякой ограниченности, определенности и детерминированности, хоть мужским, хоть женским началом. Именно так героиня выходит за пределы предопределенной ей женской судьбы (равно в активном или пассивном ее варианте), даруя своему возлюбленному свободу.

© Мухина Н. М.
г. Екатеринбург

РОМАН-МИФ СТИГА КЛАЭССОНА «КТО ЛЮБИТ ИНГВЕ ФРЕЯ»: ОБРАЗ ГАРМОНИИ ПО-ШВЕДСКИ

Сущность скандинавской («северной») гармонии, в отличие от средиземноморской («южной»), заключается не в достижении умиротворения и блаженства как идеального сочетания различных составляющих человеческой жизни, а в естественной склонности к аскетизму: сдержанности, простоте, умению не роптать на судьбу (и, что самое важное, быть благодарным за то малое, что дается), способности на просветленную старость [1]. В Швеции символом аскетического скандинавского вкуса является наречие «lagom» («как раз», «в меру», «достаточно»), которое еще со времен викингов, отпивающих «lagom» из общего кубка, подчеркивало отказ от чрезмерности. Корни такой этики и эстетики — в так называемой «северной морали», в древнем опыте обитания в «длинном скандинавском доме-корабле». Мифологема «дом» в этой традиции является наследницей эддического «Митгарда» («срединного места», «земли людей», «освоенной территории») [2]. Как известно, связь со своим древним прошлым выражена у скандинавов в гораздо большей, чем у других европейцев, степени. Именно в этом мире языческая культура просуществовала дольше всего и в эпоху викингов сформировала «историческое» сознание. Как следствие — постоянная включенность современной скандинавской культуры в природный цикл: уникальное почитание природы, преобладание языческих праздников, нерелигиозность и т. п.

В рамках темы, посвященной моделированию «культурных корней», может быть проанализирован роман шведского писателя Стига Клаэссона (Stig Klaesson) «Кто любит Ингве Фрея» («Vem älskar Yngve Frej», 1968).